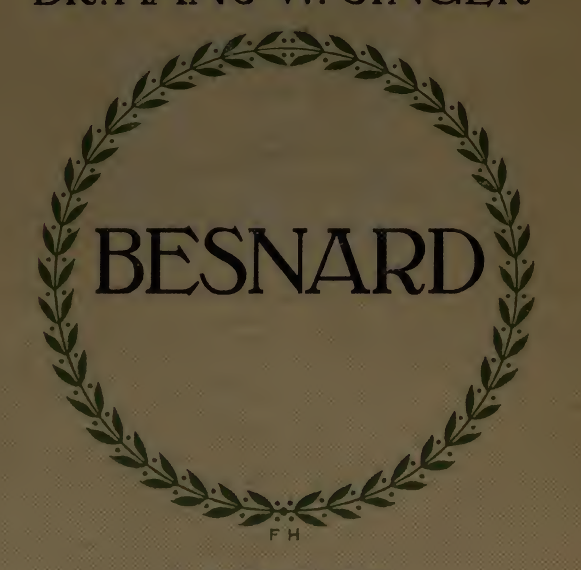
MEISTER DER ZEICHNUNG

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER



LEIPZIG
VERLAG VON BAUMGÄRTNER'S BUCHHANDLUNG



ZEICHNUNGEN VON ALBERT BESNARD

MEISTER DER ZEICHNUNG

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

SECHSTER BAND

ALBERT BESNARD

VERLAG VON
BAUMGÄRTNER'S BUCHHANDLUNG
LEIPZIG

ZEICHNUNGEN VON ALBERT BESNARD

ZWEIUNDFÜNFZIG TAFELN
MIT LICHTDRUCKEN NACH DES MEISTERS
ORIGINALEN MIT EINER EINLEITUNG VON
PROFESSOR Dr. HANS W. SINGER

VERLAG VON
BAUMGÄRTNER'S BUCHHANDLUNG
LEIPZIG

Buchdruck und Lichtdruck von Glaß & Tuscher, Leipzig
Titelzeichnung des Einbands von Prof. Franz Hein

Verzeichnis der Tafeln

32 STUDIEN (Frauenakt und Füße) FÜR DAS „VITRAIL DE VENISE" — Graphit auf gelblichem Papier, 231 : 150.

33 STUDIE (Männerakt) FÜR DAS „VITRAIL DE VENISE" — Graphit auf weißem Papier, 149 : 230.

34 MITTLERE STUDIE ZU EINER DEKORATION: „LA DOUCEUR" — Graphit auf weißem Papier, 197 : 217.

35 STUDIEN ZU DEN ZWEI SEITENSTÜCKEN DERSELBEN DEKORATION: „CODE" USW. — Graphit auf weißem Papier, 199 : 197 und 200 : 195.

36 STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DIE TOTE" — Kreide auf grünlichem Papier, 307 : 238.

37 ZWEI ARABERINNEN — Kreide auf grünlichem Papier, 237 : 328.

38 ARABISCHE SKIZZEN UND STUDIEN AUS ALGIER — Pinsel und Tusche auf bräunlichem Papier, 490 : 645.

39 SITZENDER ARABER — Graphit auf braunem Papier, 327 : 246.

40 GHIZANE MIT ARABISCHEM PFERD — Kreide auf braunem Papier, 228 : 305.

41 VORNEHME ARABERIN — Graphit auf weißem Papier, 224 : 303.

42 PFERDESTUDIEN (links unten, ein durchgeführter Kopf) — Graphit auf weißem Papier, 325 : 238.

43 PFERDESTUDIEN — Kreide auf bräunlichem Papier, 309 : 230.

44 PFERDESTUDIEN (linkes Pferd von vorn) — Graphit auf weißem Papier, 240 : 328.

45 PFERD (von hinten gesehen) — Kreide auf braunem Papier, 311 : 191.

46 STUDIE ZUM BILDNIS DER FRAU G. L. — Graphit auf weißem Papier, 145 : 195.

47 FRAUENAKT — Kohle auf weißem Papier, 476 : 632.

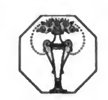
48 FRAUEN-HALBAKTE — Kohle auf weißem Papier, 476 : 632.

49 INDIERIN — Graphit auf weißem Papier, 290 : 230.

50 STUDIE EINER INDISCHEN FRAU, Graphit auf weißem Papier, 287 : 221.

51 LIEGENDER ARABER, Graphit auf gelblichem Papier, 232 : 301.

52 SITZENDES JUNGES MÄDCHEN — Graphit auf weißem Papier, 270 : 199.



Seit dem Jahre 1868 ſtellt Albert Besnard in den Pariſer Salons aus und heute gehört der ewig junge, ewig friſche zu den Stützen des franzöſiſchen ſezeſſioniſtiſchen Lagers! Ja, mehr als das, – wenn jemand auf den Gedanken kommen wollte, ſich einen Künſtler herauszuſuchen als den Typ der franzöſiſchen Maler, als den einleuchtendſten Vertreter der modernen Pariſer Kunſt, – auf wen anders könnte er wohl zurückkommen, als auf Besnard?

Was hat ſich alles ſeit dieſer Zeit, ſeit dem Jahr 1868 begeben! Das Jahr zuvor hatte Millet endlich die große Medaille erhalten und ihm winkte ein Auftrag, große Wandbilder im Pantheon zu malen, den er leider nicht mehr ausführen konnte. Aber es war ſomit wenigſtens die Morgenröte des Ruhmes für ihn und die Schule von Barbizon angebrochen. Courbet ſtand noch auf der Höhe ſeiner Kraft und ſeines Anſehens, um das er ſich bald, hauptſächlich durch außerkünſtleriſche Dinge, bringen ſollte. Der berühmte Salon des Réfusés, in dem die Welt zum erſtenmal Fantin-Latour, Legros, Manet, Bracquemond, Jongkind, Harpignies, Cazin, J. P. Laurens, Vollon und Whiſtler mit Bewußtſein kennen lernte, war zwar ſchon vorbei, aber die zwei großen Schulen, die ſich daraus entwickelten, die Farbenſinfoniekunſt Whiſtlers und der Impreſſionismus Manets ſollten doch erſt noch kommen.

Seit dieſen Schulen aber tritt ja erſt das auf, was wir wirklich heute als die moderne Kunſt nennen: die Pointilliſten, die Neo-Idealiſten, die Expreſſioniſten, der große Degas, Cézanne, Gauguin, die Van Gogh-Richtung, die Monumentalſchule im Geiſte des Maurice Denis und manche andere.

Wie hat Besnard es fertig gebracht, dies alles zu überleben? Denn, ich wiederhole es, nicht auf Manet, nicht auf Degas, nicht auf Cézanne würde man verfallen im Suchen nach einem großen, allgemein gültigen, typiſch modernen Pariſer Künſtler. Man kann gern zugeſtehen, daß die drei Genannten Besnard an Bedeutung für die Kunſtentwicklung und Kunſtgeſchichte überragen. Besnard hat keine Umwälzungen im Kunſttreiben ſeiner Zeit verurſacht. Aber Jene ſind alle miteinander zu ſehr auf eine Beſonderheit eingeritten: ſie ſind ſämtlich Richtungskünſtler, die, jeder ein anderes, ein alleinſeligmachendes Evangelium gepredigt haben. Besnards „Richtung"

beſtand aber nur darin, ſtets friſch, nie veraltet zu wirken und nicht von Reminiszenſen zu leben. Er iſt andrerſeits nie Naturaliſt, Impreſſioniſt, oder ſonſt ein „iſt" nach den Dogmen irgend einer Schule geweſen.

Wenn ich es recht erfaſſe, dankt Besnard dieſe jedenfalls ganz ungewöhnliche Leiſtung zweien von ſeinen Eigenſchaften, einer geiſtigen und einer rein fachmänniſchen. Die geiſtige iſt ſein unermüdliches, warmes Intereſſe an der Umgebung und an der Mitwelt. Gegenüber der Künſtlererſcheinung, die, wie man ſo ſagt, alles aus dem eigenen Inneren ſchafft, iſt Besnard ein Meiſter, der auf dem Standpunkt der modernſten, praktiſch-amerikaniſchen Bildung ſteht. Sein Aktualitätſinn läßt ihn die weltbewegenden Gedanken und Taten der Zeit, in der er lebt, mit Sicherheit erkennen, herausſuchen und mit durchleben. Mitten in dem großen geiſtigen Strom, der unſere gewaltige Epoche mit ſich fortgeriſſen hat, ſteuert er ſein Schiff und bleibt vorn auf der Flut, ſo daß er die wichtigen Merkzeichen der Ufer wahrnimmt, ſich aber nie in eine Bucht oder gar in einen Nebenarm verläuft, um den abſeitsliegenden Dingen oder irgendwelchen Spezialitäten nachzugehen.

Das gibt ihm ſeine eigenartige Stellung dem Stofflichen gegenüber. Er iſt kein Erzähler, der den Stoff als neue Mitteilung bringt. Selbſt wenn er in fremde Weltteile geht, um ſich die Vorwürfe ſeiner Malerei zu holen, tut er es nicht, weil er das Gefühl hätte, er müſſe ſich nach neuen Stoffgebieten umſehen, ſondern weil ſolch ein fremder Weltteil mit ſeinem Inhalt zum Intereſſengegenſtand der Pariſer Geſellſchaft geworden iſt. Wie dieſe Geſellſchaft ihn beſpricht, über ihn philoſophiert, ihn miterlebt, ſo paraphraſiert ihn Besnard in ſeiner Kunſt. Es iſt nicht von ungefähr, daß ſeine Bildniskunſt ſich im hohen Maße an die Berühmtheiten hält. Einem Sargent genügt es, anziehende Geſellſchaftsdamen und Mädchen als Modelle zu haben, wenn ſie ſich auch durch nichts der Aufmerkſamkeit weiterer als ihrer eigenen, engen Bekanntſchaftskreiſe würdig erwieſen haben. Ein Laszlo winterhaltert durch ganz Europa hindurch und ihm beliebt es, alle jene Herrſchaften in den verſchiedenſten Stilarten zu malen, deren Ahnen oder Anverwandten vielleicht, die jedenfalls aber nicht ſelbſt durch eigenes, perſönliches Arbeiten den Ruf erworben haben, der an ihren Namen hängt. Besnards Bildniſſe ſind vorwiegend Konterfeie von Männern und Frauen, für die ſich die Welt ihrer ſelbſt wegen intereſſiert. Das tätige, rührige Leben der Zeit iſt, ſogar noch weit mehr als das innere Erleben, der Inhalt ſeiner Kunſt. Er braucht es nicht zu ſuchen, weil er ſelbſt mitten darin ſteckt; daher hat das Stoffliche bei ihm nie die Wirkung eines Programmes. Wenn Besnard uns ein Bild von der jüngſten Fliegerkunſt malen wollte, würde das keineswegs einen ſenſationellen Beigeſchmack haben. Es wäre eben nur ein ſicheres Zeichen, daß

dieſer Stoff im Sinnen und Trachten unſerer Zeit nun einen derartigen Platz einnähme, daß er für die bildende Kunſt reif wäre. Denn Besnard kommt nicht zum Stoff, ſondern der Stoff kommt zu ihm.

Daß er ihn aber auch annimmt, wann er kommt, daß er alſo mit uns Genießenden ſo ganz eins im Punkt der geiſtigen Intereſſenſphäre iſt, dürfte ſicherlich der Grund ſein, warum er für uns der ewig junge geblieben iſt. Indem er in der Zeit ſteht, ſchafft er für die Zeit und waltet zugleich über der Zeit, da er ſich nicht, wie faſt alle Künſtler, von uns abſondert und bei einem Punkt ſtehen bleibt, der in letzter Linie doch nur für den einen Maler, nicht aber für uns alle, ſein Intereſſe behalten kann. Dabei iſt es wohl möglich, daß er der Nachwelt nicht ſo viel zu ſagen haben wird, wie er uns zu ſagen hatte. Er betrachtet die Dinge eben nicht dermaßen unter dem Geſichtswinkel der Ewigkeit, wie andere Meiſter, bei denen das innere Erleben die ſtarke Note iſt und die infolgedeſſen ihre eigenen Wege gehen.

Die zweite Eigenſchaft dagegen, die fachmänniſche, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, die Besnard nicht minder mit dem Schein der ewigen Jugend umſtrahlt, iſt eine, an der die Nachwelt gewiß eine ebenſo hohe Freude haben wird, wie wir ſelber. Das iſt ſein Verſtändnis für und ſeine Freude an einer geiſtvollen, meiſterlichen Technik. Schließlich bildet der ſtoffliche Inhalt, dasjenige was mitgeteilt wird, nicht das überwiegende Intereſſe in Besnards Kunſt. In dem ſozuſagen ſachlichen Teil ſeines Schaffens kommt er dem Verſtändnis und den Wünſchen des Publikums entgegen, aber doch nur, um ſich in dem Geiſtigen um ſo freier bewegen zu können. Er denkt und lebt wie der durchſchnittsmäßigſte ſeiner Beſchauer, nur um das reine Malen auf die allerraffinierteſte Weiſe erledigen zu können. Das Alpha und Omega ſeiner Kunſt iſt ſeine Pinſelführung, ſein Lichtkomponieren. Und auch hier hat er viele „Ismen" durchlebt und überlebt. Nie war er auf eine eingeſchworen, ſtets aber hat er, wie es im einzelnen Fall auch ausgeſehen haben mag, geiſtvoll gearbeitet. Stets hat er gefühlt, daß der größte Reiz, den er ſeinem Werk geben konnte, derjenige ſei, daß man merke, er, ein über dem Handwerkszeug ſtehender Menſch, habe es gerade ſo und nicht anders gewollt, er habe die Farben und den Pinſel gezwungen, den Schein zu erwecken und ihn auf ſeine beſondere Weiſe zu erwecken. So ſieht man auf jedem Quadratzentimeter der Bilder des Meiſters ſeinen Willen, den beabſichtigten Zug ſeiner Hand. Nirgends findet man glatte, lebloſe Oberfläche, wo die verriebenen Farben in der Art des Öldruckes auf die Leinwand gekommen ſind, man weiß nicht wie. Gewiß, wenn er einen Tiſch, ein Geſicht malt, ſollen wir uns freuen über die Genauigkeit und Schärfe, mit denen der Eindruck des wirklichen Tiſches und des wirklichen Geſichts bei

uns erweckt worden iſt. Noch mehr aber ſoll es uns erfreuen, daß wir die Mittel ſehen, mit denen dieſer Eindruck hervorgerufen wurde. Daß dieſe Pinſelſtriche und dieſe Farbenbehandlung derartige Wirkungen hervorzaubern konnten und daß ein menſchlicher Geiſt alles beſtimmte, dieſe Erkenntnis iſt die Grundlage des Genuſſes, den wir an Besnards Malerei haben.

Besnard iſt heute ein Vierundſechziger: er kam als Sohn eines Malers in Paris zur Welt. Vom Vater aber hat er nichts lernen können, denn er ſtarb zu bald, wohl aber von der Mutter, die als Schülerin der Mirbel eine geſchmackvolle, gute Miniaturmalerin war. Mit ihrem Romantizismus und ihren hochfliegenden Sehnſuchten gab ſie den Erziehungsjahren unſeres Künſtlers einen Schwung und einen Inhalt, die der Jüngling ſelbſt ſich wohl nicht ſo leicht aus den ohnedies beſcheidenen Verhältniſſen, unter denen er aufwuchs, hätte herausholen können. Sogar das Haus, in dem ſie lebten, hatte ſeine bedeutſamen Erinnerungen, denn es war dasjenige, in dem einſt Delacroix gewohnt hatte. Besnards Talent offenbarte ſich von allem Anfang an, und als er mit 17 Jahren in die Akademie trat, trat er aus der ſorgſamen Pflege der Mutter eigentlich zum erſtenmal in die fremde Welt ſeiner Mitmenſchen, nicht aber in eine fremde Welt, was Gedanken und Ziele anbelangt.

Als Schüler von Cabanel hat er nicht viel Fortschritte gemacht. Eine Richtung hatte er ja ſchon früher erhalten von einem Freund des Hauſes, dem Maler Brémond. Brémond war Ingresſchüler geweſen und ſo haben wir hier die ſeltſame Erſcheinung, daß der Meiſter, der in der Farbe ſchwelgen und mit dem Vortrag brillieren ſollte, mit ſeinen Anfängen in der Kunſt der ſtrengen, betonten Form und der herben Größe wurzelte.

Im Jahre 1874 gewann Besnard nicht nur den Rompreis, ſondern zugleich mit ſeinem erſten Beitrag zum Salon, dem Bildnis von Frl. G…., eine Medaille. Damit war ihm bereits im Pariſer Kunſtleben eine Stellung geſichert, für die der Abſtecher nach Rom eigentlich nur eine Störung bildete. Auch in der Villa Medici hat er ſich nicht ausgezeichnet, ebenſowenig als er es auf der Akademie zu Hauſe getan hatte. Überhaupt waren die drei Jahre in Rom mehr von Wert für ſeine Heranbildung zum Menſchen, als für die Entwicklung des Künſtlers. Vor allem ſpielte ſein Bekanntwerden mit einer jungen franzöſiſchen Bildhauerin, die dort weilte, um einen engliſchen Auftrag auszuführen, eine bedeutſame Rolle. Nach Ablauf ſeiner Klauſur in der Villa Medici heiratete Besnard die junge Künſtlerin und zog mit ihr nach London. Paris hatte zu jener Zeit, im Jahre 1879, keinen beſonderen Reiz für ihn, da er ſich weder der Manet'ſchen noch der Puvis-de-

Chavannesſchen Richtung anſchließen konnte. Auch London bot ihm eigentlich nicht das, was er ſuchte, denn dort war die äſthetiſche Richtung, die Gilbert und Sullivan in ihrer Burleske „Patience" beſpotteten, in der beſten Geſellſchaft im Schwung. Aber in eben dieſer Geſellſchaft hatte Besnards junge Frau für ihre Kunſt gute Verbindungen, und das wird wohl den Grund zur Überſiedelung abgegeben haben. Für ihn ſelbſt fielen immerhin einige bemerkenswerte Bildnisaufträge ab.

In einer Beziehung hatte aber der römiſche Aufenthalt auf ihn eingewirkt: in der Sehnſucht nach der monumentalen Dekoration, und ſo unternahm er es, zwiſchen der Brotarbeit hindurch eine kleine Kirche in Staffordshire, in deren Nähe er ſich aufhielt, auf eigene Koſten und gewiſſermaßen zum Vergnügen auszumalen.

In der Fremde ſchließen ſich die Landsleute gern zuſammen, beſonders die Franzoſen, deren Nationalcharakter es ihnen ohnehin beſonders ſchwer macht, ſich anderen Völkern anzupaſſen oder gar anzugliedern. In London traf Besnard unter anderen Alphonſe Legros, und ich glaube, daß dieſe Berührung zu den wichtigſten Punkten gehört, die man bei Gelegenheit des engliſchen Aufenthalts unſeres Meiſters aufzuzählen hat. Legros führte Besnard in die Kunſt der Nadel ein. Wenn Besnards radiertes Oeuvre, inſoweit es ſich um aktuelles Erfaſſen und Empfindung handelt, uns auch nicht an Legros erinnert, ſo zeigt ſich die Abhängigkeit doch deutlich bei der Technik und dem Stilgefühl. Wie Legros handhabt Besnard die Radierung als Kunſt der Linie. Eine kernige, faſt derbe Stichweiſe, die ſich zu keiner weichlichen, empfindſamen „Stimmungsmacherei" hergibt, zeichnet auch ſeine Arbeiten aus. Sein Verfahren iſt das allereinfachſte: das Abſtufen durch ſorgfältiges, mehrmaliges „Decken", die Sucht nach Farbenwerten unter Inanſpruchnahme von Aquatinta und anderen Flächenmanieren verſchmäht er. Nicht durch die Geſchicklichkeit einer ausgetüftelten Technik, ſondern nur durch den ſchlichten Stil einer großzügigen Umſetzung der Erſcheinungen in der Natur in ein höchſteigenes Linienſyſtem will er wirken.

Hat Besnard ſomit das Prinzip der geiſtvollſten, ſtilreinſten Radierungskunſt voll erfaßt, ſo zeigt ſich in der einzelnen Ausführung doch ein großer Unterſchied zwiſchen ihm und einem Meiſter wie Legros, ein Unterſchied, der wohl darauf zurückzuführen iſt, daß für den einen die Radierung eine Lebensaufgabe, für den anderen doch nur ein gelegentliches Arbeitsfeld iſt. Den Geiſt und die Bedeutung der Linie als des Weſentlichſten in dieſer Kunſt hat Besnard ſich vergegenwärtigt und zu eigen gemacht: in ihrer Führung verrät er aber nicht die Sicherheit und die zwingende Notwendigkeit, die wir bei Legros antreffen. Er zeichnet noch zu oft mit der Unverantwort-

lichkeit des Skizzierers, der nur eine Bleifeder in der Hand hat, und ſo ſtellt ſich eine rauchige oder unklare Wirkung ein, dort, wo der Meiſter, dem die Nadel das liebſte und höchſtſtehende Werkzeug iſt, Einfalt und wuchtige Andeutungskraft erzielt. Nichtsdeſtoweniger gehört Besnard zu dem Dutzend großer Pariſer Radierer, die der Chroniſt, der ſich mit der modernen Pariſer Graphik beſchäftigt, in erſter Linie anführen muß. Blätter wie das große „Dans les cendres" (ein Mädchen hockt vor dem noch glimmenden Herdfeuer; aus der Dunkelheit leuchtet das grellbeſchienene, weiße Antlitz geiſterhaft heraus) und die „Elephanten", ſind hervorragende Leiſtungen; andre wie das Bildnis ſeines Knaben „Robert" und die „Triſteſſe" ſind dem Legros'ſchen Ideal einer ſchlichten Größe des Vortrags ganz nahe gerückt.

Besnards Hauptwerk auf dem Gebiete der Radierung iſt eine Folge, die uns in Deutſchland beſonders intereſſieren kann, weil ſie ſich im Großen und Ganzen der Anlage mit Klingers berühmtem Opus VIII, „Ein Leben" begegnet. Er gab ihr den Titel „La Femme riche ou pauvre. Joies, fautes et douleurs".

Auf dem Titelblatt ſteht eine lächelnde, junge Frau mit nacktem Oberkörper, im Begriff, ſich in einen Mantel zu hüllen. Blatt 2: „Amour" ſtellt die ſtürmiſche Umarmung eines Liebespaares dar. Bemerkenswert iſt es, daß Besnard, gewiß ohne Klinger gekannt zu haben, gerade wie dieſer hier die Leidenſchaft auf dem Reſonnanzboden des Meeres ertönen läßt. Von einem Altan blicken wir auf die See herab: die Rückwand ſchwindet gleichſam, um uns die Viſion zu gewähren. Auch hier erblicken wir, wie auf Klingers „Akkorde" in der Brahmsphantaſie, einen Schiffer im kleinen Kahn, der zum Spiel der Wellen geworden iſt. Nun folgt ein Blatt „l'Accouchement", das mit ziemlich kraſſem Realismus gezeichnet iſt. Auf dem vierten, „Maternité heureuse" ſitzt die junge Mutter nebſt ihrem kleinen Knaben im Bett, mit dem Neugeborenen an der Bruſt. Im Hintergrund ſieht man die Amme, wohlgewöhnt an ſolche Szenen und doch außer Stande, ſich der Freude an dieſem Bilde friedlichen Glückes zu erwehren. Auf Blatt 5 „Le Deuil", bricht die junge Frau an des Geliebten Sarg, der eben fortgeſchafft wird, in Gram zuſammen. In „Le flirt" leiht ſie, zur Dämmerſtunde auf der Cauſeuſe ruhend, dem verlockenden Geflüſter des Verführers willenlos ihr Ohr. Er ſcheint geſiegt zu haben, da ſie in ihrem „triomphe mondain", im Strudel des Geſellſchaftslebens einen Blick für ihn, eine Hand für ſeine Lippen hat. Dadurch mag er ermutigt worden ſein, auf „Viol" das zu nehmen, was ſie im letzten Augenblick noch verzweifelt verteidigt. Er iſt ihr zum Unheil geworden, und auf dem 9. Blatt ſehen wir ſie in Jammer und Elend an der Leiche ihres Kindes. Verlaſſen und verzweifelt iſt ſie auf die tiefſte Stufe geſunken und ſucht auf der Straße vor einer „Pharmacie" mit herausfordern-

dem Blick einen Mann zu fangen, jedoch jetzt ſchon ohne Erfolg. Bald bleibt ihr nichts andres übrig, als die Löſung durch einen Sprung in die Fluten zu ſuchen. Auch das „Final" ähnelt ganz eigentümlich dem Schlußblatt von Klingers „Ein Leben". Hier wie dort ein durch die Schläge eines grauſamen Geſchickes entſtellter Frauenleib. Besnard gibt ihr ein Herz in die Hände und ſchreibt dazu „Pauvre coeur meurtri — Redemption".

Wenn er ſein Thema auch nicht ſo philoſophiſch anfaßt wie Klinger, — ſchon der Umſtand, daß er die Geſchichte einer Frau nicht der Frau erzählt, zeigt das an — ſo iſt es ihm doch hoch anzurechnen, daß er nicht einfach ein Ehebruchsdrama vorführt. Er gibt nicht eine einfache, romanhafte Erzählung, ſondern packt einzelne Momente ſo ernſt an, daß er ſich nicht vor formalen Härten fürchtet, wenn ſie es ihm ermöglichen, dem Inhalt ſeines Werkes eine größere Wucht zu verleihen.

Kurze Beſuche in Paris, inzwiſchen ſeines Londoner Aufenthalts, hatten Besnards Gedächtnis wach gehalten und dieſe Erinnerung an ihn war durch ſeine Londoner Erfolge bedeutſamer geworden. Als er, nachdem er drei Jahre in England verlebt hatte, in die Heimat zurückzog, erwartete ihn hier das, wonach er ſchon immer geſtrebt: eine große monumentale Aufgabe. Das Miniſterium der ſchönen Künſte beſtellte bei ihm die Ausmalung des Vorraums in der Pharmazeutiſchen Schule. Es war eine wiſſenſchaftliche Anſtalt, um die es ſich handelte, und was dort gepflegt wurde, war die wiſſenſchaftliche Aufgabe der Krankenheilung. Besnard hat das auf eigene Weiſe betont und vielleicht ſtrenger als ein anderer Künſtler ſich einer klaren Beziehung ſeines Werkes zu der Stätte, welche es ſchmückt, befleißigt. Auf welche Weiſe man Krankheiten heilt, wie die Kräuter, denen beſondere Kraft innewohnt, gepflückt werden, wie man ſie auf ſonnigen Mauern trocknet, wie ſie ſchließlich abgekocht und verarbeitet werden, um aus ihnen die Heilkraft zu gewinnen, das alles wird gezeigt, und ſämtliche Bilder, auch die Hauptſtücke werden durch einen Fries verbunden, der die Gerätſchaften des Pharmazeuten, — in überlebensgroßem Format dargeſtellt — vorführt. Die Hauptſtücke aber ſind: „Die Kranke" und „Die Geneſende", die auch bei uns durch die Wiedergaben (Besnard hat ſie übrigens ſelbſt radiert) berühmt geworden ſind.

In der Auffaſſung entfaltet Besnard hier eine äußerſt glückliche Verbindung von menſchlichen und maleriſchen Eigenſchaften. Wie der Arzt ſeines Amtes waltet und der ſchwachen Kranken die Medizin zuführen läßt, iſt von einer beruhigenden Sachlichkeit. Man merkt keine Spur von Sentimentalität und doch eine warme Teilnahme. Mit Geſchick iſt ein wichtiger, faſt beklemmender Augenblick gewählt worden, aber des Künſtlers Ge-

ſchmack hinderte es, daß er ihn etwa ſenſationell verwertete. So wirkt er nicht aufregend, ſondern nur feſſelnd. Alles in Allem: der Feingebildete findet in dem Werk den Takt und doch auch das Aktualitätsintereſſe wieder, die ihm ſelbſt beide ſo nahe gehen, und die er ſonſt bei Künſtlern oft vergebens ſucht. Denn entweder ſtürmen und drängen ſie ſo, daß es dem feingebildeten Laien den Atem benimmt; oder ſie ziehen ſich in bedenklicher Weiſe auf ein akademiſches Piedeſtal zurück, ſo daß er merkt, ſie leben im Geſtern.

„Die Geneſende", das zweite Bild, zeichnet ſich darüber hinaus noch durch eine andere Eigenſchaft aus. Eine noch ganz ſchwache, zum erſtenmal vom Krankenlager aufgeſtandene Frau wird von zwei Wärterinnen zur Tür hinausgeführt. Dort lacht ihr als Symbol des wiedererwachten Lebens der Frühling in ſeiner ganzen Sonnigkeit, dort lacht ihr aber auch in des Wortes eigenſter Bedeutung, mit ausgeſtreckten Armen, ihr kleines, etwa vierjähriges Kind, entgegen. Bewegung und Ruhe, die jauchzende Freude des kleinen Mädchens, ſowie der ſtockende, faſt erlahmte Gang der Geneſenden ſind beide über die Natur hinaus geſteigert. Es iſt kaum eine Stiliſierung zu nennen; dazu iſt alles zu wenig betont, zu wenig willkürlich, und doch geht alles über die bloße Naturähnlichkeit, über den Realismus hinaus. Es iſt jene, ſpäter zur Berühmtheit gelangte feine „Geſte" des Künſtlers, die wieder einen Appell an den Feingebildeten darſtellt. Sie holt nicht ſo weit aus, daß ſie ihn ſtutzig macht oder gar vor den Kopf ſtößt; ſie deutet ihm nur auf vornehme Weiſe an, daß es ſich um ein Kunſtwerk mit perſönlichem Einſchlag handelt. Und dieſe „Geſte" ſchmeichelt ihm zudem noch, indem ſie den Glauben in ihm erweckt, daß nur er, oder doch wenigſtens er beſſer als ein anderer, ſie verſteht und zu würdigen weiß.

Alles das nahm die Pariſer der beſten Kreiſe, – beſten nicht im Sinne der Repräſentations-Geſellſchaft, ſondern im Sinne der vornehmen Bildungsſtufe, – im Fluge gefangen. Zudem war es noch glänzend gemalt, mit den Errungenſchaften, aber ohne die Abſonderlichkeiten der Neuzeit. Als Techniker ſtand Besnard auf der Höhe des Tages, und gerade das charakteriſiert ihn ſicherlich am trefflichſten. Er war und iſt gewiß nicht der Mann von Geſtern, vielleicht auch nicht der Mann von Morgen, gewiß aber der Mann von Heute. Darum beneiden ihn die jungen Künſtler um ſeine Vorzüge eher, als daß ſie ihn lieben; darum mißtrauen ihm auch die alten Kollegen wegen ſeines Ruhmes mehr, als daß er ſie mit Stolz erfüllte; darum trägt ihn auch obenauf die Gunſt aller jener Gebildeten, die nicht ſelbſt ausübende Künſtler ſind. In den berühmteſten Salons der letzten zwanzig Jahre, in denen der Geiſt von Paris ſprühte und deſſen Schönheit prangte, war Besnard ſtets einer der Mittelpunkte. Dort gab er und empfing er: dort ermutigte er die

Gemüter, die ein unversöhnliches Genie eingeschüchtert hätte. Dort zog er auch die Gemeinde groß, auf die gestützt er den Frühjahrssalon, — seine höchsteigene Schöpfung, — in Szene setzen konnte, und die schließlich auch alle jene moderne Kunst mittragen half, die über Besnards eigenstes Werk noch hinausgeht.

Denn der Erfolg der Pharmazeutischen Schule war nur der erste einer langen Reihe. Es folgten bald die Malereien im Standesamt des I. Arrondissements, wo er die Allegorien der Lebensalter, als Morgen, Mittag und Abend, schuf, dann die Ausmalung des Saales der Wissenschaften im Pariser Stadthaus, wozu er die Mitarbeit von Lewis-Brown, Carrière, Jeanniot und Lerolle heranzog, dann die Wand- und Deckengemälde in der Sorbonne, im Kunstgewerbe-Museum, in der Kapelle zu Berck in der Normandie, im Théâtre-français und im Petit Palais an den Champs-Elysées, von anderen, namentlich den Privataufträgen, zu schweigen.

Wir in Deutschland haben Besnard natürlich nur von der Seite der Staffeleimalerei kennen gelernt. Einer seiner intimen Freunde, Kammervirtuos Emil Sauer, besitzt das faszinierende Bildnis der Rejane, sowie zwei prächtige Bildnisse seiner eigenen Person. Von den mancherlei anderen Werken, die auf unsere Jahresausstellungen gelangt sind, hat kaum eines uns mehr hingerissen, als die wundervollen beiden Ponies, die, von Fliegen geplagt, um sich schlagen und beißen. Diese bläulichen Schatten! Diese Luft und das Licht! Diese fabelhafte Sicherheit der Zeichnung und das volltönende Kolorit! Wer stand nicht schon vor diesem Werk des Magiers in einer gelinden Verzweiflung, auch wenn er nicht selbst ausübender Künstler war, und staunte ratlos über sein Können! Ein Auge, das die Farbe in dieser Weise analysieren kann, eine Hand, die uns gewissermaßen mit einem überlegenen Lächeln die Natur auf die Leinwand bannt. Und bei aller Brillanz der Technik, bei allen Blitzen des Vortrags doch eine gewisse Schranke, eine Gediegenheit, die uns immer noch fühlen läßt, daß der Vortrag nur dem Inhalt, der Empfindung dient und sich nicht in Extravaganzen verliert!

Ein glänzendes Zeugnis seiner Frische gab unser Künstler erst kürzlich ab, da er, schon ein gutes Stück über die Sechzig hinaus, eine Reise nach Indien unternahm und in einer Fülle von Werken seine künstlerischen Eindrücke, die er im fernen Orient erhielt, heimbrachte. Man kann sich denken, welch sympatischer Boden für den Meister der glühenden, glitzernden Farbe und der lebendigen Bewegung das gewesen sein muß. Besnard ist einer jener Schule, deren Mitglieder sich nach Möglichkeit von der lähmenden Gegenwart des Modells freimachen und meinen, das Beste, was sie geben können, sei doch das, bei dem sie sich auf ihr künstlerisches Gedächtnis verlassen

müssen. Gerade auf einer Reise dürfte das Gedächtnis besonders in Anspruch genommen werden.

Ein ebenso glänzendes Zeugnis seiner Frische stellte aber die französische Regierung Besnard aus, da sie sich anschickte, dem beinahe 65jährigen, wie es eben geschehen ist, die Leitung der französischen Akademie in Rom anzuvertrauen. Das zeigt wieder, daß er auch im eigenen Lande als der typische Vertreter der Kunst gilt, und jedenfalls hat da die Regierung keinen schlechten Griff getan. Denn Besnard ist abgeklärt genug, um die Stellung mit Würde zu bekleiden, und doch auch so jung in seiner künstlerischen Eigenart, daß bei ihm die Gefahr des akademischen Erkaltens nicht droht.

Dem Künstler Besnard kann man ja wohl kaum gerecht werden, wenn man von seiner Farbe absieht. Und doch ist sie nur das prächtige Gewand, in das er seine Kenntnis der Form kleidet. Man hat seinen Geschmack, – in der Monumentalmalerei wenigstens, – von Puvis de Chavannes abgeleitet, und seine Kunst mit der Richtung in Verbindung gebracht, die sich in Maurice Denis auslebte. Man hat bei seiner blühenden Farbe Renoir zum Vergleich herbeigezogen. Und man hat, – das größte Lob, – die Kunst seiner die Struktur beachtenden Zeichnung mit Degas in Verbindung gebracht. Diese letztere ist es, welche man aus den Blättern des vorliegenden Buches ahnen lernen kann.

Dieselben erstrecken sich über alle Schaffensperioden des Meisters, von seinem ersten Römeraufenthalt bis zur jüngsten indischen Reise. Sie umfassen auch alle Arten von Arbeiten, von der einfachen Atelierstudie an gerechnet bis zum Vorentwurf für eine große Monumentalarbeit, wie z. B. die beiden Skizzen für das Wandbild „Die Kranke" in der Pariser pharmazeutischen Schule. Der Meister und seine Gemahlin hatten selbst die große Liebenswürdigkeit, mir die Auswahl zur Verfügung zu stellen, von der wir etwa die Hälfte in unserem Buch reproduzieren konnten. Somit besteht Gewähr, daß wir ihn auch gut vertreten haben.

Die ungemeine Lebendigkeit und die prägnante Kraft Besnardscher Zeichnungskunst werden hier in ausgezeichneter Weise veranschaulicht, weniger vielleicht die Delikatesse, die eine Anzahl von Blättern (z. B. 26, 27, 29, 30, 31, 41, 46) kennzeichnet, da diese am ehesten in der Reproduktion verloren geht. Das muß der Betrachter mit in Erwägung ziehen, wenn er auch bei dieser Gelegenheit unserem Künstler gerecht bleiben will.



STUDIE EINES ARBEITERS



STUDIE EINES ARBEITERS



ERSTER ENTWURF FÜR „DIE KRANKE"



SPÄTERE SKIZZE FÜR „DIE KRANKE“



STUDIE EINES HERREN IM ZYLINDER



STUDIE EINES BAARHAUPTIGEN HERREN



DAME IN EINER CAUSEUSE SITZEND



HALBFIGUR EINER FRAU MIT EINEM KOPFTUCH



DREIVIERTELFIGUR EINER ARBEITERSFRAU



DIE WACHENDE



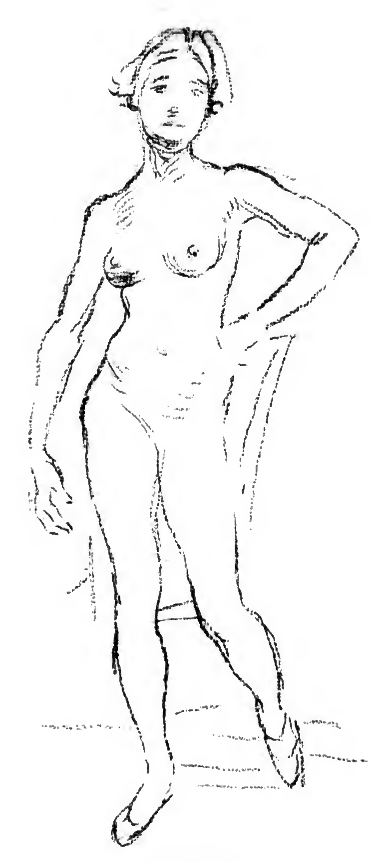
DER KNABE MIT DEM ESEL



FRAUEN AUS BERCK



FRAUEN AUS BERCK



FRAUENAKT



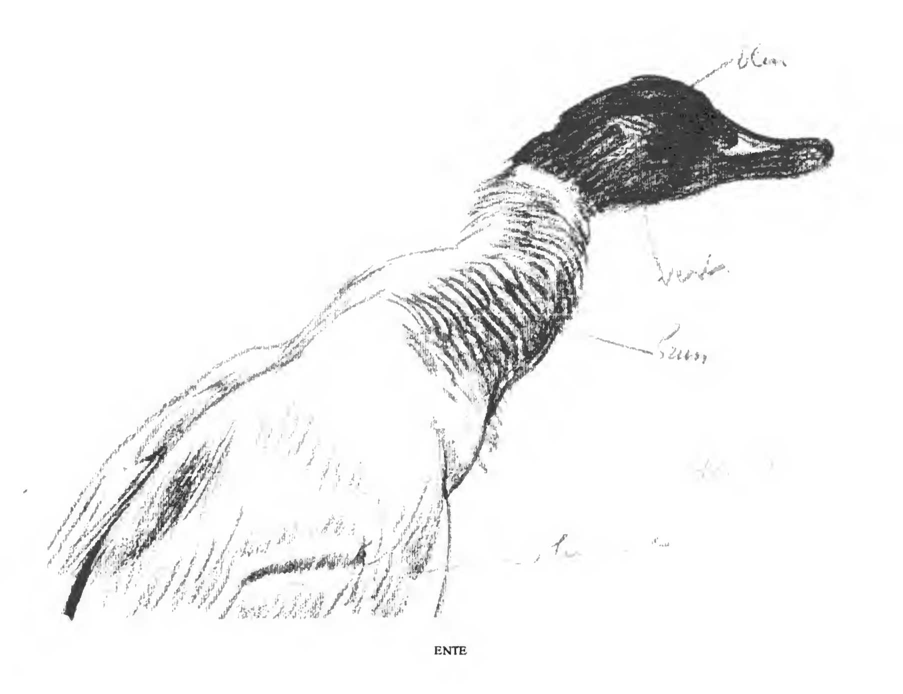
KOPF (VON UNTEN BELEUCHTET)



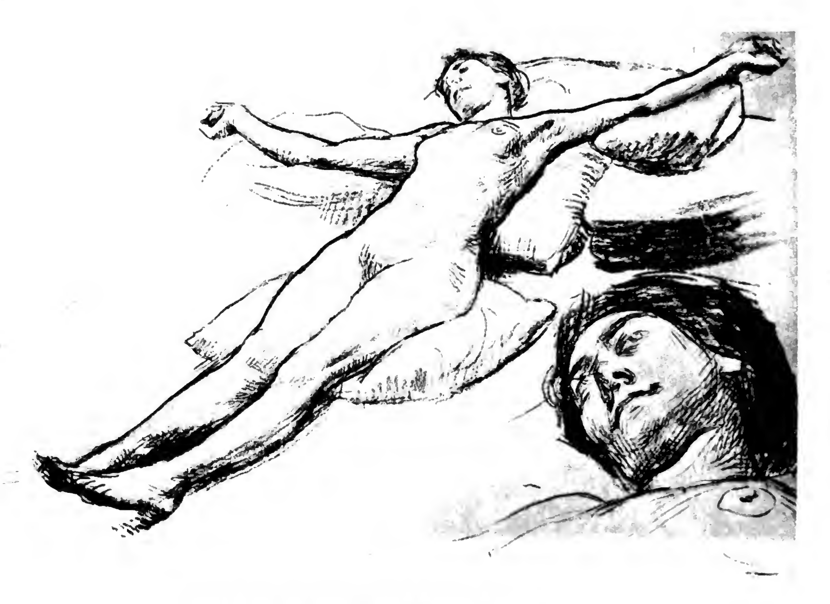
KOPF (VON UNTEN BELEUCHTET)



STUDIEN FÜR DAS DECKENBILD IM THEATRE FRANÇAIS

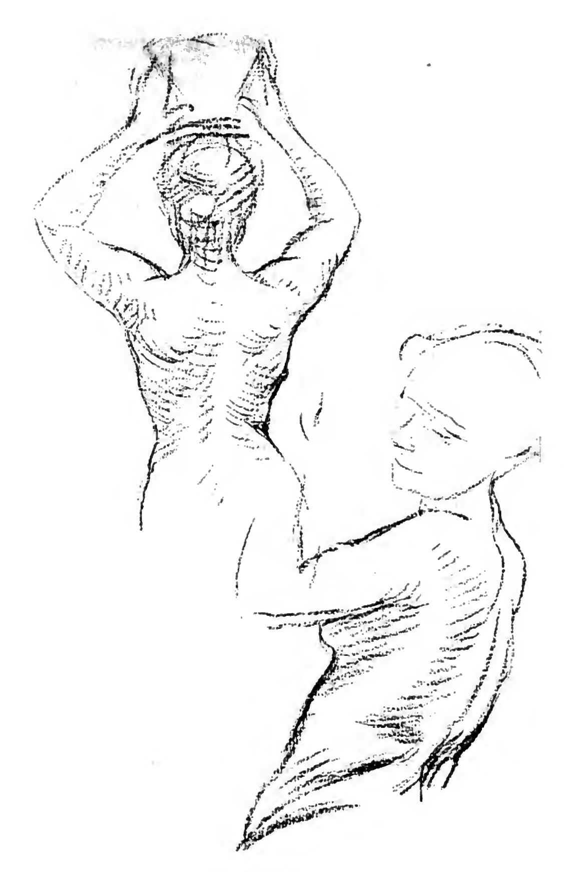


ENTE



STUDIEN FÜR DIE CHEMIE IN DER SORBONNE (FRAUENAKT)

STUDIEN FÜR DIE CHEMIE IN DER SORBONNE (MÄNNERAKTE)



FRAUENAKTE



FRAUENAKTE



HALBFIGUR EINER SITZENDEN FRAU AUS BIARRITZ



SITZENDER FRAUENAKT (NACH RECHTS)



SITZENDER FRAUENAKT (VOM RÜCKEN GESEHEN)



STUDIE EINER LIEGENDEN FRAU UND EINES FRAUENKOPFES



STUDIEN VON SITZENDEN FRAUEN UND EINES KINDERKOPFES



STUDIE EINER HALBLIEGENDEN FRAU



STUDIE EINER SITZENDEN FRAU MIT EINER SICHEL IN DER RECHTEN



STUDIE EINER LIEGENDEN FRAU MIT ERHOBENEM RECHTEN ARM



STUDIE EINER SITZENDEN FRAU MIT ERHOBENEN ARMEN



STUDIEN (FRAUENAKT UND FÜSSE) FÜR DAS „VITRAIL DE VENISE“



STUDIE ‹MANNERAKT› FÜR DAS „VITRAIL DE VENISE“



MITTLERE STUDIE ZU EINER DEKORATION

CODE

STUDIEN ZU DEN ZWEI SEITENSTÜCKEN DERSELBEN DEKORATION



STUDIE ZU DEM GEMALDE „DIE TOTE“



ZWEI ARABERINNEN



ARABISCHE SKIZZEN UND STUDIEN AUS ALGIER



SITZENDER ARABER



GHIZANE MIT ARABISCHEM PFERD



VORNEHME ARABERIN



PFERDESTUDIEN (LINKS UNTEN, EIN DURCHGEFÜHRTER KOPF)



PFERDESTUDIEN



PFERDESTUDIEN (LINKES PFERD VON VORN)



PFERD (VON HINTEN GESEHEN)



STUDIE ZUM BILDNIS DER FRAU G. L.



FRAUENAKT



FRAUEN-HALBAKTE



INDIERIN



STUDIE EINER INDISCHEN FRAU



LIEGENDER ARABER



SITZENDES JUNGES MADCHEN







